

SYMPOSIUM

14. См.: Русин М. Ю., Огородник І. В. С.В. Боднар та ін. Історія української філософії: Підручник. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2008. С. 23.
15. Там же. С. 24.
16. Там же. С. 25.
17. Там же. С. 33.
18. Там же. С. 23.
19. Там жем. С. 28–29.
20. Там же. С. 35.
21. Там же. С. 34.
22. Там же. С. 36.

И. Б. ХМЫРОВА-ПРУЕЛЬ

Кандидат социологических наук

Санкт-Петербургский государственный университет

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК И ЭМИЛИЙ МЕТНЕР

«Серебряный век» это цельное, яркое, динамичное, сравнительно благополучное время, со своим красивым лицом. Эта эпоха представлена в четверть века — между временем Александра III и семнадцатым годом XX века.

Искусство Серебряного века может быть уподоблено трагически-иронической эпопее со своими героями — гениями, полусвятыми, жертвами, жрецами, воинами, провидцами, тружениками и бесами.

Интересно имя Эмилия Карловича Метнера — музыкальный и литературный критик и в тоже время философ музыки, который более точно понимал смысл и назначение модернизма и музыки.

Эпохи одна от другой отличаются во времени, как страны в пространстве, как одно творчество от другого, и когда речь заходит о «Серебряном веке», то представляется сразу какое-то цельное, яркое, динамичное, сравнительно благополучное время со своим особенным ликом в «безупречной раме модерна», резко отличающееся оттого, что было до, и оттого, что настало после. Эта эпоха, которая была представлена в четверть века — между временем Александра III и семнадцатым годом XX века.

Никто, кроме, пожалуй, некоторых литературоведов и философов, не говорит о понятии «серебряный век» как о научном термине. Это понятие не столько филологическое, сколько мифологическое. Так оно понималось Н. Оцупом, Н. Бердяевым, С. Маковским и другими, теми, кто впервые вводил его во всеобщий обиход. Сами участники этого расцветшего, но, по словам Ходасевича, «загубленного российского ренессанса» сознавали, что живут в пору культурного и духовного возрождения.

Контраст между серебряным веком и предшествующим ему безвременьем удивительный. И еще разительней этот контраст ощутим между серебряным веком и тем, что наступило после него, — временем «демонизации» культуры и духовности. Поэтому, когда говорят о включение в серебряный век двадцатых и тридцатых годов, оказывается вовсе не состоятельным.

Однако указать точно на имя, место или дату, когда и где забрезжила, заря серебряного века не представляется возможным. Однако можно говорить о том факте что, восход серебряного века занялся в начале 1890-х годов, а в 1899 году вышел первый номер «Мира искусства», чуть ранее появившийся «Северный вестник» и сборники «Русские символисты», которые и определили начало нового движения, что позволило сформировать новую романтическую эстетику и философию. При этом новое движение — Русский Ренессанс — возникает одновременно в нескольких точках и проявляется через нескольких людей, порою даже не подозревающих о существовании друг друга.

Все закончилось после 1917 года, с началом гражданской войны. Никакого серебряного века после этого уже не было. И как подмечает Е. Б. Тагер, исследователь-литературовед, «в двадцатые годы еще продолжалась инерция, ибо такая широкая и могучая волна, каким был серебряный век, не могла не двигаться некоторое время, прежде чем обрушиться и разбиться. Еще живы большинство поэтов, писатели, критики, художники, философы, режиссеры, композиторы, индивидуальным творчеством и общим трудом которых был создан серебряный век, но сама эпоха кончилась. Остался холодный лунный пейзаж без атмосферы и творческие индивидуальности — каждый в отдельной замкнутой келье своего творчества. По инерции продолжались еще и некоторые объединения — как, например, Дом искусств, Дом литераторов, «Всемирная литература» в Петрограде, но и этот постскрипtum серебряного века оборвался на полуслове, когда прозвучал выстрел, сразивший Гумилева». [Тагер Е. Б. Избранные работы о литературе. М. Советский писатель. 1988. С. 420].

«Серебряный век» по воле времени и обстоятельств эмигрировал — в Берлин, в Константинополь, в Прагу, в Софию, Белград, Рим, Харбин, Париж... Но увы, в эмиграции, в образовавшихся русских диаспорах, несмотря на полную творческую свободу, и на изобилие талантов, он не смог возродиться. «Ренессанс нуждался в национальной почве и в воздухе свободы. Художники-эмигранты лишились родной почвы, а оставшиеся в России лишились воздуха свободы». [О Ф. И. Шаляпине, И. А. Бунине, К. Д. Бальмонте... (Из парижских воспоминаний) А. П. Ладинского] в сборнике Встречи с прошлым. Под ред. И. Л. Андроникова. В. 6. М. «Советская Россия». 1988. С. 223]

Если границы эпохи могут быть установлены отчетливо, то определение содержания серебряного века наталкивается на череду препятствий. Кто из современников Бальмонта, Брюсова, З. Гиппиус, Мережковского, А. Добролюбова, Сологуба, Вяч. Иванова, Блока, Белого, Волошина, М. Кузмина, И. Анненского, Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, Ходасевича, Г. Иванова принадлежит к серебряному веку? «По-настоящему мы не знаем даже имен», — говорил Ходасевич, размышляя о границах символизма. Но символизмом, хотя он и был важнейшим феноменом эпохи, ее содержание не исчерпывается. К ней вместе с символизмом принадлежат и декадентство, и модернизм, и акмеизм, и футуризм, и многое другое.

Никогда еще формы общения между творческими личностями не были столь многогранны и многоплановы. Значительная часть творческой энергии серебряного века ушла в кружковую общественно-художественную жизнь. Связи между поэта-

ми, писателями, художниками, артистами, философами оказались столь многосторонними и насыщенными, что уникальность этой эпохи поддерживается не только значительностью созданных произведений, но и концептуальными и личностными противоречиями, примерами дружбы-вражды. Искусство Серебряного века может быть уподоблено колоссальной трагически-иронической эпопее со своими героями — гениями, полусвятыми, жертвами, жрецами, воинами, провидцами, тружениками и бесами. Здесь и спокойное донкихотство Сологуба, и вдохновенное горение и романтические мимолетности на все откликавшегося Бальмонта, и стихийная «черная музыка» Блока, и надменная холодность Брюсова, и порывистые метания Белого, и архаический интеллектуальный эзотеризм Вячеслава Иванова, и гениальная предприимчивость Дягилева, и бодлиеранство Эллиса, и трагическое безумство Врубеля, и бесконечная философичность и критичность Вольфинга. (Эмилий Какрлович Метнер был философом, литератором, музыкальным критиком, псевдоним — Вольфинг, его брат Николай Карлович Метнер, выдающийся русский пианист, композитор, представитель русского музыкального символизма).

Это был самый динамичный период в образовании новых художественных направлений, которые заявляли не через десятилетие, а гораздо чаще. На протяжении короткого серебряного века в литературе и искусстве, проявило себя четыре поколения поэтов: бальмонтское (родившиеся в шестидесятые — начале семидесятых годов), блоковское (родившиеся около 1880-го), гумилевское (родившиеся около 1886-го), и наконец, поколение, родившееся в девяностые годы: Г. Иванов, Г. Адамович, М. Цветаева, Рюрик Ивнев, С. Есенин, А. Мариенгоф, В. Маяковский, В. Шершеневич и другие. Это все литература, но была еще живопись, музыка, театр, философия, эстетика, критика. Позднее Пастернак будет задавать риторические вопросы и собственные ответы на них: «Какое же это было искусство? Это было молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого — передовое и захватывающее». [О. Клинг Борис Пастернак и Символизм. Вопросы литературы. — М., 2002. № 2. С. 14]

Действительно, уже в конце XIX в. все области творчества получают особенное развитие, приходят в движение: музыка — от «Могучей кучки» к мистериям Скрябина, слово — от реалистического романа к поэзии символизма, живопись — от передвижников к «Миру искусства», архитектура — от эклектики к модерну, сценография — синтез живописи, музыки и слова в театре Мейерхольда, танец — оглушительный успех Айседоры Дункан, балеты Стравинского в «Русских сезонах» Дягилева, философия — от позитивизма к идеализму и светской религиозной мысли.

В целом, символизм в литературе в сочетании с модерном в изобразительном искусстве близко подошли к тому, чтобы перерасти в Большой стиль Серебряного века. У модерна и символизма появились реальные шансы стать тем же, чем был классицизм для русской культуры начала XIX в.

И, тем не менее, уже в 1903–1904 г. г. неоднократно отмечались в газетных статьях недоразумения, конфликтного характера, происходящие у декадентов и с музыкой, и с поэзией, и с литературой вообще и с живописью. Об этом с улыбкой пишет Вольфинг в своей книге «Модернизм и музыка»: «Привожу несколько вы-

держек из этих старых фельетонов, так как полагаю, что они сохранили отчасти *raison d'être* и для переживаемого момента.

У декадентов постоянно происходит недоразумения с музыкой, несмотря на то, что музыкальность считается многими представителями нового искусства чуть ли не исключительной привилегией последнего, вследствие чего, казалось бы, они должны иметь отчетливое, по крайней мере, только чисто «умственное» понятие о ней. А такое понятие может быть построено всяким, кто знаком хотя бы с мнением первого философа музыки Шопенгауэра, который сказал, что все искусства стремятся стать музыкой подобно тому, как все науки математикой. Итак, прежде всего, высший порядок, космос; (т.е. как раз то, чего недостает многим пребывающим в состоянии хаоса новым художникам всех специальностей); затем, высшая точность, определенность; (музыка — самое определенное искусство, искусство наиболее острых высших определенностей, в противоположность многим образцам поэзии и живописи неопределенных настроений, где изображается безуспешная погоня за неуловимыми призраками); наконец, как результат этих черт, — сведение к минимуму задерживающего трения в той колеснице, на которой совершает свой путь художник от внешних впечатлений и внутренних переживаний к идеям и от идей — к творимым образам и символам. Высший порядок, высшая определенность музыки недоступны музыкально вовсе невоспитанным или от природы немusикальным людям, каковых подавляющее большинство; вот почему музыка представляется им игрою по преимуществу и, притом, часто игрою смутною, игрою неопределенных и неопределимых настроений. Отсюда музыкальность является в глазах многих синонимом т.н. «лирического беспорядка», вольности, неуловимости, и ею нередко прикрывается пустозвонное и бессвязное бормотание о заглядываниях в глубины и бездны, о дерзновенных полетах над пропастями и тому подобных эффектных занятиях». [Вольфинг. Модернизм и музыка. М. Мусагет. 1911. С. 193].

События русской музыкальной жизни, столкновение и скрещивание разнородных контрастных и враждебных направлений, выступление ярких, подчас вызывающе дерзких творческих индивидуальностей, возникновение необычайных замыслов, порой граничивших с фантастикой, применение новых выразительных средств, не привычных для сложившейся слуховой традиции, — все это порождало потребность в анализе, объяснении, оценке. Критическая мысль обычно вырастает на плодородной почве художественного творчества как его надстройка. Почва эпохи была богата и полна противоречиво-спорных явлений — условий, благоприятных для развития критической литературы. К чести русской музыкальной критики нужно сказать, что она шла по свежим следам творимой истории, быстро отзываясь на заметные события музыкальной жизни, а иногда и пробуждая новые творческие силы.

Характерным явлением был приход в музыкальную критику и музыковедение видных представителей иных отраслей искусства и науки. Быть может, и в этом отражалась зрелость русской музыкальной культуры, ставшей богатым полем для размышлений и толкований. Тем более, что музыка занимала большое место в размышлениях поэтов-символистов, что определялось общей направленностью их

философско-эстетических исканий. Глубокие мысли о сущности музыки рассеяны в стихах, письмах, дневниках А. А. Блока. Много писал о роли музыки, особенно в связи с искусством театра Вяч. Иванов. Эпизодически касался музыки, в частности по поводу творчества Скрябина, К. Д. Бальмонт, его статья «Светозвук в природе и Световая симфония Скрябина» наполнена не столько критикой, сколько блеском света и музыки. А. Белый выступал со статьями музыкально-эстетического содержания и критическими оценками творчества близких ему Вагнера, Скрябина, Н. Метнера (русский пианист, композитор, брат Э. Метнера).

Однако особенно здесь будет интересно имя Эмилия Карловича Метнера — музыкальный и литературный критик и в то же время философ музыки, который более точно понимал смысл и назначение модернизма и музыки. К тому же литературно-художественная и литературно-философская деятельность многих символистов нашла широкое отражение в практике издательства «Мусaget» (1909–1917), которая и была организована Э. К. Метнером. Интересно, что в тематической структуре издательского репертуара большую часть занимала поэзия, далее — исторические и философские работы, и меньшую часть — литературоведческие и критические публикации, проза не издавалась вообще. В издательстве выходил также международный философский журнал «Логос» (1910–1913).

«В Москве открылось новое издательство «Мусaget»; туда пригласил меня Андрей Белый. Редакционный кружок состоял главным образом из теософов, поклонников Штейнера... На стенах портреты Гете, Шиллера, Канта, толстого, Соловьева и прочих русских и немецких писателей, а среди них экспрессивный Эмилий...», так вспоминал о посещении «Мусagета» Б. А. Садовский. [Ровесник «Серебряного века» («Записки» Б. А. Садовского) в сборнике Встречи с прошлым. Под ред. И. Л. Андроникова. В. 6. М. «Советская Россия». 1988. С. 126]. Книги издательства отражали философско-эстетические проблемы развития новых идей в литературе и искусстве. Среди них «Символизм: Книга статей» А. Белого (1910); «Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические (1907–1910)»; (1912) Э. К. Метнера, «Рихард Вагнер и Россия: о Вагнере и будущих путях искусства» С. Н. Дурылина (1913); «Борозды и межи: опыты эстетические и критические» В. И. Иванова (1916) и др. Издательство «Мусaget» выпустило также несколько искусствоведческих исследований, в частности, книгу немецкого скульптора и теоретика искусства, ставившего на первое место совершенство пластической выразительности формы А. Гильдебранда (Хильдебранда) «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1915). В подготовке авторского оригинала (перевод и художественное оформление обложки — оригинальная гравюра на дереве) принимал участие В. А. Фаворский.

Странно и в то же время, наверное, глубоко не случайно, что Эмилий Метнер (1872–1936) сейчас почти неизвестен. Эта семья знаменита скорее его младшим братом — пианистом и композитором Николаем Метнером. Удивительно и то, что формальное профессиональное определение Метнера — музыкальный критик и философ культуры, — хотя и верно, но не вполне объясняет, кто он такой и как его воспринимали другие. Он был, прежде всего, вызывающе интересным и значитель-

ным собеседником, другом двух великих людей: сначала русского писателя Андрея Белого и немецкого психоаналитика Карла Густава Юнга. Некоторое время — возлюбленным юной Мариэтты Шагинян. Еще он был мистически чувствительным человеком, но и чувствительностью своей он распорядился весьма странно. Все это можно узнать из книги шведского слависта Магнуса Юнгтрена — первой подробной биографии Эмилия Метнера. В предисловии автор справедливо пишет, что Метнер, «отличающийся исключительной восприимчивостью и стоящий на стыке двух великих европейских культур», русской и немецкой, «был человеком, в котором преломились идеи эпохи». Действительно, он был одновременно глашатаем нового, и симптомом кризиса. Об этом можно судить по его размышлениям о модернизме и музыке — «В связи с описанным теоретическим недоразумением происходит и другое, которое я назову, для краткости, историческим. То, что мы, европейцы, разумею (или должны были бы разуместь) под музыкаю, есть искусство новое, которому минуло всего несколько столетий, а не несколько тысячелетий, как другим искусствам. Поэтому я различаю выражения: новая музыка, которая представляет собою плеоназм в роде соленой соли, и музыка новых; последняя, большею частью — соль, ставшая несоленою, которую остается только выбросить...

В самом деле: когда остальные искусства, в особенности, поэзия, потянулись к музыке, последняя бросилась им навстречу, т.е. двинулась не вперед, а в сторону от своего пути. Такая отзывчивость сыграла, быть может, важную роль в процесс обновления, например, поэзия, но результаты скитаний музыки по чужим областям в виде музыкальных поэм, картин и даже философов, в вид нервных импрессионистических экспектораций неовагнерианцев и т. п. не могут быть признаны благотворными для будущего развития музыки. Если органам нового искусства дорого искусство, а не новизна во что бы то ни стало, то они должны сдержаннее относиться к музыкальному декадентизму, быть консервативными, не верить слепо в прогресс. К тому же прежняя музыка далеко не исчерпана, и как раз в ней то и заключены элементы, имеющие для всех искусств значение гораздо более ценное, нежели то, что составляет тело и душу музыкального упадка». [Вольфинг Модернизм и музыка М., Мусагет. 1912. С.341–342].

Метнер был старшим сыном в богатой московской семье (всего детей было пять), отец — промышленник с культурными интересами, мать увлекалась музыкой и была сестрой другого известного композитора — Федора Гедике. Наибольшим вниманием в семье пользовался Николай, с раннего возраста проявлявший яркие музыкальные способности. Эмилий окончил юридический факультет Московского университета, некоторое время работал цензором в Нижнем Новгороде и, среди прочего, способствовал прохождению через нижегородскую цензуру в 1904 г. первого издания «Стихов о Прекрасной Даме». В 1909 г. он основал одно из важнейших в истории Серебряного века русских издательств — «Мусагет» («водитель муз», один из эпитетов Аполлона). Параллельно Метнер стал одним из пропагандистов прозы Андрея Белого и его эстетической теории символа. Еще в молодости Метнер стал, популяризатором и исследователем музыки своего младшего брата, успехам

которого, не только радовался, но и бессознательно завидовал. Сначала он пытался отрицать значение Рахманинова как конкурента Николая, потом стал считать Рахманинова и Николая Метнера двумя талантами, которые имели первостепенное значение для европейской музыки, к Скрябину же он относился с иронией, и вероятно, скорее не любил. Тогда же Эмилий Метнер начал в своих статьях регулярно обличать «еврейское засилье» в немецкой музыке — дескать, в берлинской прессе прославляется слашавая еврейская эстрада (к слову: из тогдашней эстрады вырос Курт Вайль) и несамостоятельный Густав Малер, а также пошлый композитор Рихард Штраус — не еврей, но тоже из их компании». [Вольфинг. Модернизм и музыка. М. Мусагет. 1911. С. 382–386]. Однако, не смотря ни на что, Метнер женился на еврейке Анне Братенши, — как это бывает с невротическими антисемитами, Метнер всю жизнь фиксировался на еврейских женщинах, из того же ряда — его влюбленность в армянку Шагинян. По остроумному замечанию Юнгтрена, Метнера пленяла стихийная витальность этих женщин, которой у него, ригориста и зануды, не было. Позже Анна влюбилась в Николая — судя по всему, блестящий и эрудированный Эмилий в каждодневном общении был настолько «не подарок», что близким женщинам хотелось или спастись его, или найти отдушину. В таком тройственном союзе — Анна, Эмилий и Николай — они прожили много лет, и после того, как Эмилий расстался с ними, он переписывался с Анной до своей смерти. [Магнус Юнгтрен. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. Пер. с англ. Александра Скидана. — СПб.: «Академический проект», 2001, 288 с.]

Во время Первой мировой войны Метнер поселился в Швейцарии, где стал лечиться от своих неврозов (от них он лечился с подросткового возраста) у известного уже психоаналитика Карла Густава Юнга, который незадолго до того порвал со своим учителем Фрейдом и начал вырабатывать собственные теории — психологических типов (экстравертного и интровертного) и коллективного бессознательного. В дальнейшем Метнер жил в Швейцарии, периодически выступал с докладами как психолог-теоретик, редактировал переводы Юнга на русский.

При исследовании биографии Метнера Юнгтрен обозначает сразу несколько историко-культурных сюжетов, до последнего времени малоразработанных. Во-первых, это связь между теорией символа, созданной поэтами и философами Серебряного века (Андреем Белым и Вячеславом Ивановым в первую очередь) и концепцией архетипов по Юнгу. После знакомства Метнер рассказал Юнгу о новейших российских теориях, и Юнг их учел в своей работе. Символ в представлениях «младших» символистов и архетип Юнга имеют нечто общее: и то и другое может быть описано как выводимый из мифа образ, постигаемый одновременно иррационально и рационально, — по словам Юнгтрена, этот образ есть путь «преодоления катастрофического разрыва между интеллектом и чувством, между духом и природой во внутреннем мире современного человека», который ведет «к воскрешению и возрождению».

Во-вторых, для Метнера интерес к символам начался с культа мифа, воспринятого из опер Вагнера, сочинений Ницше и символизма «Фауста» Гете. И если

Вагнера в Серебряном веке, кажется, чаще уважали, чем принимали близко, то интерес к Гете был гораздо более настойчивым и глубоким, а Метнер в интеллектуальной среде этот интерес и еще усилил — и именно с точки зрения гетевского символизма. Например, в «мусагетовском» журнале «Труды и дни», который выходил под редакцией Метнера, исследования творчества Гете печатались постоянно. В середине 1910-х с Метнером недолго, но с интересом общался Пастернак, который, как известно, много лет спустя перевел «Фауста» на русский.

Книга называется «Русский Мефистофель», так как Юнгтрен анализирует деятельность Метнера именно в контексте «Фауста» и его юнгианских интерпретаций — как деятельность изощренного и холодного искуителя, который провоцировал Белого и Юнга, но в то же время сыграл важную роль в становлении каждого из них.

Удивляет и финальный вывод Юнгтрена: «Парадокс... в том, что Метнер, стремившийся вдохнуть в Россию немецкий дух, в конечном счете, внес нечто специфически русское в немецкую культуру». [Магнус Юнгтрен. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. Пер. с англ. Александра Скидана. — СПб.: